

# CRONICĂ DRAMATICĂ

## ÎNTR-O SINGURĂ SEARĂ

de Iosif Naghiu  
pe trei scene

### I. Piesa

După suita de accente și viziuni lansate cu metafora *Celuloidului* și șarja *Week-end-ului*, după meditațiile și febrele înmănunchiate în volumul *Autostop* (care, mai toate, veneau încă să îplinească, prin structură — mai puțin prin consistență — dramatică, pornirile, efuziunile și opririle primelor lui zboruri „temătoare de păsări“), Iosif Naghiu pătrunde, vestit de *Absența*, cu *Intr-o singură seară* adine, fără sfîieli sau cochetării, cristalizat, cu un timbru marcat, în orizontul complicatei dialectici teatrale. El nu-și dezmente astfel și nu-și abandonează fondul funciar liric, ci-i deschide acestuia latențele spre o mai largă și dinamică luare în posesie a lumii — a înțelesurilor și înfățișărilor ei multiple, a întrebărilor și enigmelor ei (de frecvență și rezonanță cotidiană, dar atingînd sub poizghita aparențelor, înșiși centrii nervoși ai existenței și condiției umane). Lirica lui Naghiu se *distribuie* aici, țîșnînd în evantai, ca dintr-un havuz, și devine acțiune, dramă.

*Intr-o singură seară* se desface în climatul unei lumi aflate în pragul unei înche-

ieri de ciclu, ceea ce, din alt unghi de privire, înseamnă perspectiva deschiderii unui proaspăt ciclu al devenirii ei. Este, acesta, un climat fierbîne, al unui moment de trecere, respîns nepăsării, în care este pusă sub semnul întrebării și ține a se verifica valoarea actuală (încă determinantă, prin urmare) a certitudinilor ce-au stat la temelia edificării și cu care s-a aureolat, inițial și de-a lungul edificării ei, această lume. Domnește în casa lui Marcu Onofrei o atmosferă deopotrivă de calm și de neliniște, de vlăguire aparentă care se refuză și de incandescență virtuală, încă nedefinită, nerăbdătoare însă a se manifesta (exploziv, poate și haotic), ici alimentîndu-se cu energii consumate dar de combustie prelungă, neseacăuită, colo înecînd neaderent și cu dificultate o soluție de continuitate. Casa, cu trimiteri patriarhale, de provincie întîrziată, este și casa unei discrete și modeste obstinații innoitor constructive. Prin ea circulă tăcut, fără emfază, dacă nu chiar cu ceea ce s-ar putea numi reversul emfazei, spiritul tenacității creatoare a unui om de știință dar și, mai ales, al unei conștiințe care, în fața alternativelor cruciale ale istoriei a știut să opteze pentru istoria innoirilor și eliberărilor revoluției. Cercetătorul Marcu Onofrei este, ca sub regimul unei fixații, stăpînit de amintirea acelei opțiuni care a sîrșit prin a conferi existenței sale personale (casei lui) un stil particular, dependent și obsedat de chemările trecutului (în zarea neștearsă a căruia se profilează așteptările înfrigurate, asprimile grele de speranțe ale militării în ilegalitate, în război, în clipele insurecției). Drumul în viață al lui Marcu Onofrei și al familiei lui pare a fi fost străbătut și măsurat în funcție de acele așteptări, merou întors spre ele ca spre niște faruri de orientare. Marcu Onofrei ia în fond istoria drept martor și cîntar al faptelor și gîndurilor, al realizărilor și realizării sale ca om, ca și al realităților,

Lumii și vieții din juru-i. Trecutul îi vorbește însă mai ales întrupat în persoana unui tovarăș de opțiuni și angajare, de luptă, de convingeri, de așteptare: constructorul George Oniga. Cariera umană a acestuia și cariera lui socială s-au configurat însă, pe căi nu adverse dar inverse căilor bătute de Marcu. Fața lui Oniga s-a îndreptat din capul locului, parcă ruptă de obârșii, de încercările trecutului, spre viitor — spre curerirea, spre construirea viitorului. Obsesia lui Oniga, aceasta a fost: viitorul. De aici, deosebit de Marcu, deși rămas cu semnul unei ușoare infirmități fizice (nu lipsită de o metaforic ascunsă semnificație), Oniga se consumă, sigur pe sine, scutit de complexe și îndoielei într-o viață de dinamism productiv, orgolios și șocant demonstrativ. Oniga este totuși victima potențială a nedomolitei lui febrilități, pentru el însuși sterpe, ignorată de virtuțile dătătoare unei satisfacții intime. Oniga este de la start pindit, apoi pe nesimțite învadat de sentimentul însingurării, al unui neliniștitor gol lăuntric, pe care îl bravează însă, ori pe care se străduie — și crede că izbutește — să și-l mascheze dacă nu să și-l alunge, cu gestul bravadei. (Vezi „dreptul“ la angoasă pe care-l invocă, nu fără falsă ironie). Stilul său de a fi s-a încheat din această respingere ostentativă a dramei ce-l definește în fond și care, totuși, în cele din urmă, îi va îndruma gândul și pașii (și ostenita lui siguranță de sine) spre lumea neglijată pînă la uitare a începuturilor lui, a majorei lui angajări în viață — spre lume. Aici, știe, îl așteaptă Marcu...

În adevăr, în inima și în lumea de visuri și înaripări, de înfăptuiri și eșecuri, de dileme și certitudini îl cite-l vizitează pe Marcu. Oniga există nimbă de aura unei exemplare, nealerabile rectitudini și lării de caracter, vărsate cu generozitate în matca unei strînse și indestructibile prietenii. De forța ei stimulative Marcu se încintă împotriva evidențelor nu o dată venite a-i descuraja elanul încrederii în ea. El se păstrează încrezător în persistența acestei prietenii și o invocă în toate momentele lui de cumpănă; prezența lui Oniga — în casa lui — îi este vital necesară: ea îi menține neatus spiritul deschis naivității și entuziasmelor fragile, îl leuciește de teama prăbușirilor în gol, în părăsire. Aceasta, chiar dacă prezența lui Oniga se manifestă, de-a lungul anilor, într-o continuă și derutantă absență; și absența e convertită într-o la fel de continuă, la fel de apăsătoare așteptare. Așteptarea lui Oniga — cu tot ce încarnează el: trecut, idealuri, înaripare — istorie — plutește ca o permanență mitic protectoare în aerul ce-l învăluie pe Marcu și pe-ai lui. Iar venirea lui Oniga (peste așteptări în chiar focul așteptării), dacă răstoarnă oarecum termenii relației dintre ei (Marcu retrăind aievea un „început“ la care Oniga se întoarce la, „sfârșit de partidă“, ea la o apă învi-

orătoare), pune pe cea care nedefectibilă peste o amicitie care leagă nu doi oameni care au fost ci doi oameni care au devenit cum și ce au devenit. Această amicitie „nu se poate strica într-o singură seară“, indiferent de cauzele ce ar fi putut s-o mineze, pentru că și ea a spart cadrele unei justificări și unei imagini încremenite în timp, pentru că și ea a evoluat în timp și cu timpul. Este ceea ce face din plecarea lui Oniga, în final, nu o nouă despărțire ci un nou nod și mod al acestei prietenii...

Dar pînă aici, pînă la această „recuperare a unei prietenii“? Nu e oare morbidă așteptarea fără sfârșit a confirmării ei? O asemenea neîncetată „răsfoire“ a trecutului, în numele ei? A încremeni în amintiri și a privi idolatru la iceanele lor? Și este oare sănătoasă o viață, care, dimpotrivă, se afișează cu aroganță, dezumanizat, ruptă de orice rădăcini afective, ca o viață dăruiată cetății? Întrebările vin puse cu exasperată severitate (și cu pripită neînțelegere) diaspore o perspectivă ce s-ar dori în afara acestei popularități (stăpînită de o parte de consolările Mnemosinei, de alta, de afundurile Lethei) în care Iosif Naghiu ipostazează în fond, în două încercături, gestul intrării și integrării în revoluție. Între perspectiva verificatoare a trecutului și perspectiva competitivă a viitorului se așează perspectiva prezentului. În dramă: Petre, fiul lui Marcu (nu cumva fiul lui Oniga? o anumită ambiguitate cu tile îl învăluie). Este perspectiva antecică a vieții cu picioarele pe pămînt, a vieții care nu se vrea trăită, nici temerară și de unul singur ca o competiție, nici bolnăvicioasă temătoare de neprevăzut, de aceea mereu întoarsă spre repere vechi (poate și învechite). Este perspectiva unei noi — actuale — generații. Pentru care și trecutul și viitorul părinților sînt una și aceeași apă — depășită; pe care convențiile și habitudinile ce ornează relațiile și modul de a se mișca în ele ale părinților, ea, această generație nu și le poate însuși așa ritualizate, neamendate, fără a le pătrunde semnificația. Drama așteptării, și apoi drama reîntinerii cu Oniga se răsfrîng însă ca o revelație în conștiința tînărului Petre, și-i liniștește tensiunea propriei lui drame — a acomodării cu climatul ușor nostalgic al faptelor consumate; această acomodare înseamnă preluare (i.e. cunoaștere, nu acceptare pasivă, sterilă), așa dar fertilizarea, transformarea lor într-un climat deschis spre mai departe. Tînărul se apleacă interesat asupra imaginilor trecutului, după imixtiunea lui aprins polemică, și începe a le răsfoi la rîndu-i, cu reculegere: prezentul își îngemănează orizonturile cu cerurile trecutului. Dacă a vrut să scrie, cum mărturisește. „piesa recuperării unei prietenii“, Iosif Naghiu a scris peste ea — prin mijlocirea ei — și piesa continuității simbiotice a generațiilor, piesa istoriei care se desfășoară, mereu alta, dar neîncetat încărcată de sine, în albia timpului.

## II. Valențele teatrale

Drama lui Iosif Naghiu nu se lasă încorsetată și instrumentată de rigorile (sau facilitățile) clasice ale fabulei. Așa fiind, nu numai că nu încetează totuși a fi dramă, dar se înscrie printre formele cele mai noi ale genului. Fiindcă drama lui Naghiu se complice în a considera nu devenirile dramatice ci stările dramatice ale devenirii. Ea pătrunde și analizează situația, ghemul de contradicții ale situației, îi descoperă natura, cauza, sensul ei și mai puțin modul în care aceste contradicții se desiccesc și se deslează. Drama lui tinde să descopere — să lumineze — resorturile relațiilor și problemele ce blochează ori impulsionează relațiile sociale, și se arată mai puțin interesată de anecdota avaturilor lor. Universul acestei drame nu este de aceea, un univers de tipuri propriu-zise ci mai de grabă un popolat de termeni (individualizați) ai unei ecuații ce-și caută rezolvarea, de ilustrațiile vectorilor unei contradicții ce-și caută sinteza. Actul dramatic este aici mai mult un act de vibrație atitudinală decit un demers; personajele nu ajung să devină, ci cel mult își proiectează în mărturisirea atitudinii lor o devenire posibilă, și se mulțumesc, în această perspectivă, a-și recunoaște rostul și resorturile lor în angrenajul situației în care se află trăind. Dramatic se arată a fi așa dar, nu imaginile trecerii de la un moment al contradicției la altul, ci imaginile necesității de a realiza această trecere, imaginile condiții care o favorizează sau o prezidează. Asemenea imagini rodesc cu precădere din meditație și dezbateri și, mai ales, trimit la meditație și la dezbateri. Ele nu se pot însă scuti de aparatul ambiant, concret și agitat al unei realități date, concrete. Personajele lui Naghiu — de esență categorială cum sînt — nu se definesc psihologic dar, înjctate de semnificație, nu sînt totuși lipsite de psihologie. Spiritul combustiei lor le dă culoare, densitate, corp, greutate; ceea ce nu înseamnă, nici pe departe, că se păstrează dincoace de liniile, de varietatea, de volumele și mișcărilor realității înconjurătoare; situația lor conflictuală este înfățișată — și urmărită — nu în gol, într-o generalitate discursivă, aspațială și atemporală, ci subordonată și implicată într-o observație lucidă, adesea tăioasă, ca prîodus nemijlocit al mediului și al actualității ambiante. De altfel, observația realității și mărturisirea nereticentă a observației definesc pregnanța poeziei lui Iosif Naghiu în genere; tot ele îi feresc dramaturgia de trăsăturile vapoaze ale poemului monocord ca și de eterata lipsă de urmă a zborului abstracțiilor nude. Ideea urmărită de Naghiu se impregnează de seva vieții; viața o dinamizează, o dimensionează, o direcționează, îi pretinde și îi mulează întruparea.

Viața aceasta, în tiparul ei scenic, se resimte de o plurivalență, nebanuită poate la lectură. Și a fost, desigur, o șansă, înainte de toate pentru exegeza însăși a lucrării, în-timplarea că într-o singură seară a încăput aproape simultan pe mîna a trei regizori: Sanda Manu de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Cătălina Buzoianu de la Teatrul Național din Iași, Petre Bokor la Teatrul Maghiar din Timișoara. Fiecare dintre ei este o personalitate deplin rotunjită, convinsă de forța edificatoare a viziunii ei, stăpîină pe uneltele ei. Nu e cazul unei ierarhizări valorice a spectacolelor lor; și mă bucur să înlînesc asemenea prilej în care privirea comparativă se împune scutită de perspectiva neajunsurilor sau golurilor, stimulată, dimpotrivă, de perspectiva împlinirii lor. Pentru că, dacă ele te inițiază mai de-cis în particularitățile artistice distinctivă ale unui regizor sau ale altuia, ale unui ansamblu teatral, sau ale altuia, ale unui interpret sau ale altuia, un asemenea prilej îți îngăduie, în același timp, să vezi disponibilități și deschideri în lucrarea dramatică respectivă, reverberînd lumini poate mai puțin, cînd nu de fel, surprinse la lectură.

## III. La Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Poți astfel defini drama lui Iosif Naghiu, dacă îți seama de spectacolul lucrat de Sanda Manu, ca o dramă echoviană. Prea somptuos și aerat, decorul lui Traian Nițescu (trădînd mai degrabă pe arhitect decit o scăpare scenografică) crează totuși, în contrast, imaginea unui interior de provincie veche, boierească, în care s-a instalat o viață de sirguință dacă nu modestă în orice caz neafîșată, o atmosferă de discreție și, acum, apăsată, la un sfîrșit care nu îndrăznește să-și spună numele, de așteptarea unui nou început. De la acest decor la ondulațiile și modulațiile spectacolului ca atare (întrările și ieșirile din prim plan sau din umbră; grupările și desfacerile de grup, aici încete, colo întempestive, totdeauna aparent firese, necalulate; succesiunile neprevăzute de registru ale conversației — cînd schimb anonim de replici, cînd discursiv, cînd punctat de duioșie și nostalgie, ori bruscat de incisivitate, cînd șăgalnic, cînd rece sau strident); de aici la constelația valorilor umane, desenîndu-se și manifestîndu-se „ca în viață”, izbitoare tocmai prin această calitate *stearsă* și populînd psihologie peisajul spectacolului ca o horbotă de caractere nefundabile dar completîndu-se și cerîndu-se parcă, unul pe celălalt; de aici la difuzul acțiunii, ca și cum „felia de viață” așe-

zată pe scenă ar fi fost întâmplător tăiată dintr-un context de viață, și tulburînd tocmai pentru că e întâmplător surprinsă și fixată; de aici la finalul „pînii cu unt” și la trezirea bruscă în plină și bogată semnificație; și, totalizînd, de la aceste imagini ale spectacolului, pînă la Cehov, nu știu dacă e mai mult de un pas. Nu știu dacă așa, cehovian, se și pretinde tratată drama lui Iosif Naghiu. Dar e bine. Și e frumos. Și, orice s-ar zice, e o formulă de înțelegere a piesei memorabil servită de interpret. Petre Gheorghiu a știut să domine prin cele mai slabe arme ale atacului scenic: prin lipsă de ostentație, prin refuzul sofisticării, prin atitudinii retractile, prin gesturi mărunte și fără tilcuri ascunse, prin arborarea unui suris de total dezarmată cumsecădenie, prin bun simț — și a construit în Marcu Onofrei, portretul omului cuceritor prin omenie. Octavian Cotescu în rolul „mult așteptatului” Oniga (rol nevoit a-și mărturisi drama fără a se „demasca”), a crescut pe măsura acțiunii, într-o riscantă dar rafinat dusă la capăt pendulare, între ceea ce o estetică de cîndva numea pozitiv și negativ, modulîndu-și și modelîndu-și cu toate acestea, cu suplețea ușor onctuoasă a bineștiutei lui arte, caracterul unitar, cu toate acestea, al personajului său. Ica Mațache, cu binevenită reținere nu și lipsă de forță expresivă în această reținere, a trecut să pună ordine și calm prin scenă, atunci cînd aceasta se învorbura, conturînd pe Oana Onofrei cu înțelegere caldă și părtașă și ponderînd experiența de viață și drama bărbatului ei, Marcu. Prea puțin obiect (și, mai puțin, subiect) al dramei, rolul de aspirantă la alt aer, mai promițător, al tinerei violoniste Melania, i-a dat ocazie Violetei Andrei doar să schițeze un portret, dacă nu deplin, în orice caz edificator prin seva ingenuității în care l-a filtrat. Rol de „out-sider”, un soi de resort al „expunerii de motive”, în piesă, ziarista Lia receptează prin Irina Petrescu — cu falsă candoare, cu înțelegere curioasă, (atît cît stă bine profesiei), o bună creștere și mirare calculată — datele problematice ale dramei și facilitează în suculenta scenă a scurt-circuitului, intrarea propriu zisă în scenă a „tinerei generații”, încarnată de Petre. Dispariția ei din scenă, nu numai din cîmpul dramei ca atare, e regretabilă (vinovăția o poartă Iosif Naghiu); ea e însă compensată din plin, aș zice triumfător, de Dan Nuțu în rolul lui Petre. Dan Nuțu este, într-o considerare concluzivă, „omul spectacolului”. El prelungeste oarecum (deși, dintru început încălecat și rebifat de cunoaștere) rolul de observator și pe alocuri de rezonator cu care este investită ziarista, pentru a pătrunde apoi, „furios” în inima dramei și a scoate la suprafață elementele dure și dureroase ale „așteptării” lui Marcu, ale sosirii și prezenței lui Oniga, ale prieteniei ce nu se poate stinge într-o singură seară. În acea ambianță de armonie cehoviană în care a gîndit și construit spectacolul, Sanda

Manu a introdus, cu bună știință sau tăit-oferită inspirație, pigmentul unei acute de o stridență benefică, de o incisivă autenticitate contemporană. Dan Nuțu nu joacă doar problema și vîrsta eroului său. Privirea lui întoarsă în același timp în sine și asupra lumii, încinsă de febre și toțuși glacială, răvășită și hăituită pareă și toțuși dăruindu-se scenic, ca o jertfă uimită; cadența rostirilor lui — sacadată (ușor manierizată dar, aici, „mănușă” pentru rolul său) într-o continuă alternanță de gesturi și dezlănțuire liberă, drămuind în același timp silabele și pareă cercetînd caratele cuvintelor rostite, ca și cum le-ar alege ori le-ar pregăti, alături de înțelesul lor imediat, pentru un anumit ecou subsidiar în urechile interlocutorilor; această dicție și frazare „făcute” — din circumspecție critică și din aventuroasă aruncare în volbura adîncilor sincerității — se întregeste (și corespunde) gestic unei nu mai puțin specifice mixturi de naturalețe și livrese, de firească degajare, vecină cu neobrăzarea, de pueril snobă distanțare și de caldă, învăluitoare dar bărbătească renunțare la „poză” și frondă. Dan Nuțu joacă în Petre Onofrei eroul ca atare dar și generația eroului: joacă tinerețea conștientă de sine și toțuși în căutare de sine. E una din marile lui reușite în cariera sa. Din drama unor „bătrîni” care se regăsesc, Sanda Manu a sfîrșit, prin Dan Nuțu, să ridice un spectacol al ascensiunii tinereții...

## IV. La Teatrul Național „Vasile Alecsandri” — Iași

În factura ei ultimă, trăsătura directoare a montării Sandei Manu este, cum arătam, armonia. Cătălina Buzoianu pare a fi întrezărit, dimpotrivă, în drama lui Iosif Naghiu, o dramă a dizarmoniei, a destrămării, a unor impulsuri centrifuge ce acționează nestîpînit relațiile umane. De aici imaginea, cum s-o numesc, descentrată, de agitație crispată, zgomotoasă, a unor individualități, mișcîndu-se autonom dar preînzînd a se simți legate între ele, deși sfîșiate în fondul lor interior, de conștiința caracterului factice al legăturilor care le adună mai de grabă într-o grupare dezarmată, văduvită de rădăcini, decît într-un grup pe care să-l definească, măcar virtual, coerența și coeziunea. Dacă fiecare dintre aceste individualități aspiră a se întîlni la un liman spiritual comun, fiecare dintre ele e în același timp trasă înapoi, ori obstaculată de îndărătnice chemări lăaturalnice. Cătălina Buzoianu pare a se fi oprit la o lectură minuțios analitică a scrierii lui Naghiu, și a se fi lăsat cucerită cu deosebire de temeierile declanșatoare ale

dramei; luindu-le în parte, ea a văzut în ele tot atâtea drame ce se desfășoară paralel și se constituie laolaltă într-un conglomerat de imagini deasupra de tulburătoare și vrednice de interes prin ele însele, pentru a mai încerca o îmbrățișare de ansamblu peste actul acumulării lor, o viziune — și o soluție — integratoare. O asemenea viziune poate să-i fi părut regizoarei lipsită de necesitate. Dacă ținem seamă de disponibilitatea ei la subtil, de încrederea ei în forța revelatoare a detaliului, o asemenea viziune e cert că i s-a părut păgubitoare sub raportul eficienței artistice. Ea a dispus așa fiind, viața scenică a dramei mai mult pe calitatea izbitoră a elementelor ei (apăsînd uneori chiar pe cele adiacente), decît pe relațiile și pe orizontul lor global de revelații. Rezultatul a fost, ni se pare (chiar ținînd seama de aplecările regizoarei) subminat de incongruență. Un aer de însăilitură (de neisprăvit?) și de baroc (de refuz al selecției?), străpuns cînd și cînd de bine lucrate, dar nepotrivite și derutante efecte — în sine — a rarefiat densitatea semnificativă a spectacolului. Decorul lui Mihai Mădescu, naiv și ostentativ funcțional, construit nedecis din valori naturaliste și stilizate, a venit să adauge la aceasta, impresia subredului și artificiosului. Iar atmosfera, lăsată cu precădere pe seama efectelor de lumină (predilect, cele ale obscurității totale, ori ale semi-obscurului creator de straniu) n-a contribuit mai puțin, prin insolitul ei, la atare impresie: „marea scenă“ a scurt-circuitului este exploatată pînă la epuizare dar cu eficiență echivocă; intrarea lui Oniga — încheind parcă o contaminare beckettiană, cu un Godot care apare dar rămîne nevăzut — se produce de asemenea în beznă; jocul coral al luminărilor dobindește, repetat, un inexplicabil privilegiu...

Viața efectivă a scenei, gîndită, cum spunem, analitic, ca o acumulare de temeuri dramatice, s-a restrîns la evoluții parcelate, chiar dacă nu și solistice, legate între ele de un liant prea apos pentru a realiza o sudură de ansamblu. Am cunoscut o dramă a lui Marcu, o dramă a lui Oniga, o dramă a lui Petre, una a Oanei, una a Melaniei, una chiar (grotescă) a Vecinului — dar a fost anevoie să deslușim și să urmărim prin ele, drama *tuturor*, drama acelei „singure scri“ în funcție de care drama fiecăruia dobindește semnificație — drama momentului social. Acest moment a rămas să devină argument subtextual al interpretărilor. Sarcină nespuse de dificilă în absența (dacă nu chiar interdicția) suportului relațional. Puiu Vasiliu, Liana Mărgineanu, Constanța Lereș, întrupînd valori mai puțin dotate cu nerv scenic (Marcu, Oana, Melania) deși, cel puțin primii doi, reprezintă anul din talgerele majore ale dramei, au marcat mai de grabă cu multă, multă onestitate niște existente frustrate, descumpănite, în fața lui Teofil Vălcu. El este un Oniga salvat din apele ternului de o prestanță nativă, ușor dezabu-

zată, descoperind în lasitudinea îngăduitoare, fids disprețuitoare cu care-și maschează (și își anulează) „tarele“ ce i se reproșează, o umanitate fundamentală, caldă și integrată, refuzată gesturilor găunos retorice, impermeabilă, în ce privește mai ales viața lui interioară, deopotrivă asalturilor căldicel compasionale ca și stridențelor umilitoare. Un Oniga al demnității, dornic a se regăsi pe sine, rătăcit într-un univers derutat el însuși; „întîlnirea“ lui — stoarsă de tensiune — cu un Marcu lipsit de culoare și de nerv, n-a fost mai puțin infructuoasă decît întîlnirea cu Petre, pe care Emil Coșeru l-a construit, hibrid și cu o neiertată superficialitate, în linii frînte, mimînd dezarticulat și într-un neastîmpăr țipător, caricatura unui hippy de mahala înzestrat cu un gilguitor, dar răpit de duhul dicției, debit verbal. În fața lui, s-a simțit stingheră și partenera sa, Lia, singurul personaj, de altfel, căruia i se putea îngădui o evoluție de sine stătătoare, și din care Cornelia Gheorghiu a făcut o compoziție bine studiată de ziaristă TV, mai mult amuzată de duelul de replici la care o obligă tinărul Petre, decît implicată în el.

Nu știu cum să încadrez apariția epizodică în stil *knock-about* a lui Florin Mircea în această descusulă structură scenică. El a fost distribuit în unul din rolurile aparent marginale — de mesager — al piesei: Vecinul care aduce o telegramă. Vecinul acesta este și una din cauzele umbrelor ce întuneacă viața familiei lui Marcu. A folosit oare Cătălina Buzoianu acest amănunt, mai mult metaforic, al piesei pentru a deschide poarta (închisă totuși) unei noi drame, alături de cele multe, cite a crezut că poate surprinde și demonstra „într-o singură seară“? ori a văzut în compoziția lui Florin Mircea (în sine, șarja cabaretistică nu e de osîndit, mai ales cînd recunoaștem în ea un efort artistic) utilitatea unei sincope pur și simplu eromatie în spectacol? Oricum ar fi, pata aceasta de culoare — deși vie și relaxantă — e „din altă parte“. Dar, în schimb, cu evidență, pentru încheierea reflecțiilor noastre asupra spectacolului (care se curăță în final de balastul scenic cu ajutorul actorilor interpreți), e un mod de a vedea regizoral.

## V. La Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara

Un al treilea mod — acesta în opoziție totală cu cel din Iași, deosebindu-se prin stringență și de cel bucureștean — a fost cel propus de Petre Bokor la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara. Cu toate că exersat mai ales la școala ecranului televiziv, așa dar pe un teren al imaginii prin-

excelență și al fluentei epice a imaginii, Petre Bokor a epurat drama lui Iosif Naghiu de ceea ce i s-a părut „balast” imagistic și a scutit-o de orice alunecare narativă, de tentația acțiunilor redundante. E aici, poate, o a doua latură a experienței sale televizive: latura prim-planurilor, a comentariului nesofisticat și esențial, de eficiență imediată. Așa, redus la o structură de esență, spectacolul a teșit valorile psihologice, afectiv emoționale, de culoare, ale dramei, pentru a pune în relief valorile ei ideatice: *Intr-o singură seară* a devenit în acest chip un spectacol de dezbateră, axat în jurul problemei timpului care se scurge, și care — neluat în seamă — ne surprinde fie întârziată, fie împovărați de trecera lui repede dar neștiută, nebăgată în seamă, fie exasperați de încetinea aparentă a scurgerii lui. Implicați în această întrecere a omului eu timpul (cu istoria) protagoniștii sînt îndrumați de regizor — nu fără un subțire dar irezistibil umor — să se obiectiveze, din sferă în sferă de oră, și să îndrepte (la o bătaie de gong din culise) acele unui ceasornic bătrînesc, oprite în loc. (Pentru că nici dezbateră, oricît de pasionantă, nu poate sta locului, smulsă din strînsoarea și condiționările timpului). Această distanțare divulgă, din altă perspectivă, substratul subtil derizoriu, deci comic, al situației dramatice din *Intr-o singură seară* și solicită spectatorului a-și exercita atenția nu altă asupra aspectelor care pun, cît asupra acelor care rezolvă problematica existențială a personajelor.

În aceste condiții, scena e golită de mobilier și recuzită diversioniste; e săracă — o măsuță, un fotoliu, două, trei scaune, o fereastră care dă, mascată, spre un oțetar veșted, mai puțin spre o grădină și... acel ceas bătrînesc la care, cînd și cînd, în pragul secvențelor cruciale, unul sau altul din eroi se duce să „îndrepte” timpul. O tentă masivă cenușie acoperă scena. Dar totul inspiră și respiră aerul unui interior curat, pătat și de timp și de modestie, copleșit dar nu prăbușit de povara unei vieți rutiniere. (Scenograf, Virgil Miloia).

Acțiunea propriu zisă — de eficiență vizuală — este și ea ca și inexistentă. Se vine, se pleacă, un actor se așează, alt actor se ridică; gesturile sînt și ele minime, sărace de inutile ambiții histrionice. Totuși, spectacol de dezbateră, nu sîntem în fața unei structuri pur conversaționale. O strînsă și statornică tensiune — iscată din dramatismul ciocnirii de idei (acestea însoțite, dublate, întregite, demonstrate de temperamente, de atitudini, de forme diverse ale lansării și susținerii argumentelor) — stăpînește sala de-a lungul celor două ore cit durează și drama și spectacolul. E drept, interpretii centrali compun. Fabian Ferenc, un Marcu Onofrei adus mai puțin de ani decît de propria lui problemă; Rajhona Adam (Petre Onofrei), care-și joacă propria-și vîrstă, (ceea ce e, la o adică, o compoziție nespuse de

anevoioasă), cu degajare și mult bun simț, în momentele lui explozive; Bertalan Magda, o foarte la ca acasă, mamă de familie, cu discretă asprime ambiguă față de trecut; în sfîrșit, dar nu cel din urmă, Sinka Karoly, care-și inhibă, poate, pentru înția oară în cariera lui, marea zestre de cuceritor în care excelează, pentru a împrumuta lui George Oniga, sub o mască încăruntită și brăzdată de intemperurile vieții, o nebănuită forță de convingere și o nu mai puțin nebănuită forță de atracție personală. A fost aici, la Timișoara, el, „omul spectacolului”. Al unui spectacol sărac în aparatură, dar bogat în viață, în oameni, — cu toate că deliberat, bogat în idei. Sau tocmai pentru că...

Florin Tornea

## Teatrul Giulești

# CINE UCIDE DRAGOSTEA?

de Petru Vintilă

Sînt cîteva teatre care, intuind posibilitatea unor bune spectacole de atmosferă, de investigație realistă într-un strat de autenticitate socială și umană, urmăresc cu atenție și cu solicitudine piesele lui Petru Vintilă; printre ele e și Teatrul Giulești. După *Casa care a fugit pe ușă*, paralel cu Festivalul dramaturgiei românești, s-a reprezentat aici și următoarea sa scriere, *Cine ucide dragostea?* (În trecut fie zis, acest autor n-are bossa titlurilor...) Așa cum s-a remarcat în cronica textului publicată cu prilejul premierei pe țară („Teatrul”, nr. 11/73), cele două scrieri sînt unite prin plasma aceleiași experiențe de viață; preocupările scriitorului par să configureze un ciclu dedicat provinciei românești bănățene, în anii de răsruce în care un clasic „mediu închis” tinde să se deschidă, să se transforme, să intre în marele circuit vital al poporului. Ca și în *Casa care...*, un comunist căutat de Siguranță se refugiază într-o familie mic burgheză; de